

Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobyłecka-Piwońska**

REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA TRANSICIÓN: DECLIVE DE LOS PROYECTOS COLECTIVOS (ESPAÑA-ARGENTINA)

Resumen. El presente artículo estudia las maneras en las que la literatura española y la argentina representan la desactivación del discurso marxista, acudiendo al ejemplo de *Un día volveré* de Juan Marsé (1982) y *Los topos* de Félix Bruzzone (2008). En ambos casos, el declive del proyecto izquierdista guarda una relación genética con el contexto de las respectivas transiciones, la española y la argentina, categorías históricas que quedan definidas como esencialmente diferentes, aunque en ambos casos llevan a la instauración de la democracia de un modo pacífico. En las novelas analizadas, el agotamiento de la militancia por la justicia social viene acompañado por una peculiar *erotización* del ser humano.

Palabras clave: transición española, transición argentina, literatura comparada, Marsé, Bruzzone, ideología izquierdista. 465

Las literaturas sobre la Transición representan la desactivación de los proyectos colectivos que informaban la oposición a las dictaduras y la cultura disidente. Este proceso paradójico –la incipiente democracia anula los proyectos de reforma concebidos clandestinamente bajo los regímenes dictatoriales– coincide con el final de los grandes relatos, la idea clave de la posmodernidad. Rehuyendo cualquier intención globalizadora, inherente a la categoría de la posmodernidad, y sin perder de vista los contextos específicos –literarios y socio-políticos–, en el presente artículo nos gustaría insistir en las maneras particulares en las que la literatura española y argentina representan el declive de los mitos y sueños que animaron durante décadas a la cultura subversiva. Nos movemos, de este modo, en el ámbito de la literatura comparada en la medida en que buscamos puntos de contacto entre literaturas en cierto modo periféricas, puntos de contacto que irán perfilándose como fruto de un modo de lectura.

* Uniwersytet Łódzki.

El término «transición», que delimita el campo de nuestro estudio histórica y temáticamente, no ofrece una fácil herramienta de «mapeo» del espacio cultural, ya que suele referirse a procesos políticos de muy distinta índole y dinámica. Hasta puede resultar hartamente confuso invitando a establecer cómodas analogías entre fenómenos y contextos que, en realidad, poco tienen en común. Dicho eso, empecaremos nuestro análisis por registrar el repertorio de diferencias entre los dos procesos de transición política –español y argentino– para luego poder cartografiar, sin negar las divergencias entre ambos, el posible espacio de similitudes. Así, pues, la mayor diferencia reside en el modo en que se efectuó el cambio político en estos países: España resulta ser el modelo de una transición «pactada», en la que las élites autoritarias conservaron un amplio espectro de derechos y privilegios con vistas a mantener el nuevo equilibrio político, mientras que la transición argentina se llevó a cabo «por colapso», cuyos detonantes más visibles fueron la derrota militar en las Malvinas y el fracaso de la política económica impuesta por la dictadura (Mazzei, 2011). Virtud de estas dos vías de procesar el cambio, se implantaron asimismo dos modos de aprehender y narrar el pasado en el espacio público: en España el pacto sancionó una exclusiva narración de consenso (muy ilusoria desde el principio), en Argentina –que destacó en ser el único país latinoamericano que juzgó y condenó a los cabecillas de la junta– se instaló y subsistió una multitud de enfoques sobre el pasado. Esta libertad de opinión, si bien, en principio, digna de aplauso, ocasionó también situaciones igualmente dolorosas a las del silenciamiento español, puesto que, durante años después del colapso militar, dichos discursos –reprobatorios y condescendientes– coexistieron oficialmente en pie de igualdad¹.

El siguiente aspecto en que los modelos español y argentino divergen considerablemente es la duración de todo el ciclo, es decir, del periodo que engloba el establecimiento y permanencia de la dictadura (que es cuando se perpetran los agravios que luego necesitan ser juzgados y reparados), terminado con la instauración del régimen democrático. Lo que en España duró más de cuarenta años, desplegándose así en dos generaciones, en Argentina aconteció en ocho. Ello, a su vez, hace invertir lo que llamaremos «el vector de la búsqueda»: en la Península Ibérica, la investigación que la democracia podría haber emprendido (aunque no lo hizo) atañería a los antepasados –padres y, luego, abuelos–, mientras que, en el Río de la Plata, se averigua el paradero de los hijos y, después,

¹ Actitud que se materializó en la promulgación de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida en 1987.

nietos. Dicho de otro modo, en el marco meramente individual (no tanto el público), la búsqueda española sería la de las raíces u orígenes, mientras que, en la argentina, era más bien el futuro lo que estuvo en juego. La corta duración del ciclo argentino –según algunos estudiosos, la fase de «apertura» puede retrotraerse incluso hasta 1980 (Mazzei, 2011)– obró también en contra del olvido y permitió individualizar las víctimas del terrorismo de Estado, convertirlas en personas concretas cuyos rostros podían verse, repetidas veces, en las manifestaciones públicas organizadas por los familiares. Y esta sería, a nuestro modo de ver, la última diferencia fundamental entre ambos procesos políticos: si en España el discurso privado sobre los lazos familiares rotos fue borrado del espacio público, en Argentina asistimos a un fenómeno inverso: al ser los familiares (especialmente, las madres) quienes primero se atrevieron a denunciar los actos represivos de la junta, ellos mismos se convirtieron de forma natural en los agentes que, a medida que pasaba el tiempo, dominaron el discurso público sobre la memoria.

A modo de concluir este catálogo de varias diferencias y algunas similitudes –que, bien lejos de ser exhaustivo, es suficiente para los propósitos del presente estudio– nos gustaría llamar la atención a una muy significativa apropiación lingüística: si la palabra «transición», usada sin otros determinantes, ante todo, gentilicios, se sobreentiende como «transición española», el vocablo «desaparecidos» es marca registrada de la historia argentina pese a que el número de los desaparecidos del franquismo excede con creces el del terrorismo de Estado en Argentina. Esta doble usurpación terminológica es prueba, obviamente, del triunfo del discurso oficial que, como se verá a continuación, las literaturas de ambos países ponen en duda –aunque no faltan autores que refuerzan la propaganda dominante– desafiando las nociones de «justicia», «consenso», «militancia» o «democracia».

467

1. España: «hombres de hierro llorando por los rincones de las tabernas»², Juan Marsé

Un acto simbólico del compromiso del mundo literario español con la izquierda, tanto el del interior del país como en el exilio, lo constituye el doble homenaje a Antonio Machado de febrero de 1959, celebrado en

² Marsé, 2013: 393.

Segovia y en Colliure³. De hecho, en la década de los sesenta, resulta difícil encontrar a un novelista destacado que no estuviera –de un modo u otro– vinculado con el comunismo (Buckley, 1996: 7). El régimen franquista tolera estas extravagancias a condición de que la conspiración de la intelectualidad no salga de las páginas de los libros, fenómeno que fue bautizado por la crítica con la feliz expresión de «la cárcel de papel» (Buckley, 1996: 3–18). Muy pronto, la propia intelectualidad española empieza a poner en duda su capacidad revolucionaria, presagiando una inquietante parálisis, como se trasluce en novelas tales como *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo o *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé. Sin lugar a dudas, se trata tanto de un diagnóstico relativo a la izquierda española –demasiado intelectualizada y alejada de las dolencias de las capas sociales necesitadas– como de un eco de la decadencia del pensamiento marxista en el resto de Europa. De hecho, cuando llegue el momento anhelado –la muerte del dictador– asombra el silencio de los intelectuales izquierdistas españoles, ensimismados en sus intimidades, aparentemente desentendidos del curso de la Historia. El caso paradigmático de esta peculiar reprivatización de la literatura (el término es de José Carlos Mainer, 2006: 167) lo ofrece la serie Carvalho, donde Manuel Vázquez Montalbán delega la función de ver la vida a un detective *privado*, ex militante del Partido comunista, un «subnormal»⁴ que cada día quema un libro en su chimenea. De este modo harto simbólico, se declara el fracaso de la alta cultura, frustrada en su tarea de intervenir en la realidad. De allí que gran parte de la cultura de los tiempos de la Transición pierda su (relativa) facultad subversiva, fenómeno que queda patente en un temprano artículo de Sánchez Ferlosio (1984: 11–12) y que ha sido examinado en trabajos más recientes (Martínez, 2012)⁵.

Uno de los autores que desde muy temprano supo ver las contradicciones de la «conspiración ingrávida» (Buckley, 1996: 12) de los intelectuales izquierdistas es Juan Marsé. En la novela *Últimas tardes con Teresa*, evocada anteriormente, realiza su particular ajuste de cuentas

³ Véase a este respecto el texto del editorial titulado «Antonio Machado. Significado de un homenaje», publicado en la revista *Nuestras Ideas. Teoría, política, cultura*, fundada por el Partido Comunista de España en el exilio, en Bruselas (1959: 3–6). Generalmente, se considera este acto como iniciativa del PCE aunque hoy en día se tiende a insistir en el carácter plural de los actos celebrados en Colliure y en Segovia en febrero de 1959 (Glondys, 2015: 100–117).

⁴ Vázquez Montalbán habla de su protagonista en una entrevista de 1996, calificándolo de «subnormal» en relación con su famoso *Manifiesto subnormal* (1970) (Balibrea Enríquez, 1996: 60).

⁵ Véase igualmente la entrevista antes mencionada con Vázquez Montalbán (1996: 55–74).

con los intelectuales burgueses pretendidamente comprometidos que quieren una revolución a condición de... seguir siendo burgueses. Sin ninguna duda, la extracción social obrera de Marsé le permite adoptar esta perspectiva mordaz y amarga a la vez. *Un día volveré*, otra novela suya, publicada en 1982, ofrece un diagnóstico no menos sarcástico sobre la militancia izquierdista, esta vez formulado desde la perspectiva de la Transición. En esta novela nos va a interesar, en primer lugar, la figura de Jan Julivert, un antiguo anarquista que, tras una prolongada estancia en la cárcel, vuelve a su barrio e inicia una nueva vida. Precisamente, es el rumbo de esta nueva vida nos proponemos insistir en los párrafos siguientes. En segundo lugar, tomaremos en cuenta algunos aspectos estéticos de la mentada novela, especialmente la inserción de la cultura pop y de la oralidad, fenómeno que ofrece gran interés en el contexto del declive de la militancia izquierdista.

No sabemos a ciencia cierta a qué se dedicaba Jan Julivert antes de su encarcelamiento, aunque su militancia antifranquista y su condición de intelectual (Marsé, 2013: 337) no dejan lugar a dudas. En una conversación entre dos amigos, Polo y Suau, se perfilan dos versiones relativas al carácter de su actividad: una, según la cual es un hombre de hierro, miembro de una organización anarcosindicalista, «que no pestañeó jamás ante ningún peligro» (Marsé, 2013: 19), y otra, según la cual, tras un periodo de militancia, «había empezado a tirar los ideales por la cuneta y se dedicaba simple y llanamente al robo» (Marsé, 2013: 21). O un héroe o un simple ratero traidor. A pesar de esta incertidumbre, su salida de la cárcel levanta muchas esperanzas: «[...] llevó su mano izquierda, moviéndola como si estuviera yerta, pero con cierta rapidez, hacia el bolsillo trasero del pantalón [...] para tantear algo con la punta de los dedos, comprobar que aquello, lo que fuese –la cartera probablemente, tal vez un pañuelo, pero no pudimos evitar pensar en otra cosa– seguía estando allí» (Marsé, 2013: 49). Los que con tanta intensidad observan los gestos de Julivert esperan que este saque una pistola de su bolsillo: «le vimos hacer un gesto que se acordaba vagamente a nuestros sueños» (Marsé, 2013: 49). La narración en plural contribuye a realzar el carácter colectivo e impreciso del deseo: la llegada de Julivert hace cristalizar los sueños no expresados de una colectividad sumida en el marasmo que espera la llegada de un hombre decidido a servirse de su arma. Ello parece particularmente significativo en relación con Néstor, un adolescente que cree que Jan Julivert es su padre (Marsé, 2013: 17). Estamos, pues, ante una colectividad huérfana, desorientada en su historia, en busca de un padre fuerte y protector que ajustará todas las cuentas pendientes. Las alusiones a la militancia de

Julivert, esparcidas en el texto e imprecisas, hacen que el énfasis recaiga en la necesidad generalizada de una épica cohesionante. El ambiente de la barriada de *Un día volveré* ilustra a la perfección lo que en su día Gonzalo Sobejano denominó «un pueblo perdido» (Sobejano, 1975).

Los pasos de Julivert frustrarán todas las esperanzas y todas las leyendas relativas a su militancia. Balbina, su cuñada, empujada a la prostitución por la desaparición de su marido, otro militante izquierdista, y el encarcelamiento de Jan, se sigue ganando la vida en un bar del barrio chino, aunque todos esperan que su cuñado se lo prohíba. Mientras tanto, Jan hace de guardaespaldas de un antiguo juez amnésico, Luis Klein, responsable de la muerte de varios republicanos. Este trabajo hace creer a muchos que Jan busca acercarse al juez para vengarse. Sin embargo, cuando sus antiguos compañeros vienen a verlo para avisarle del peligro que corre protegiendo al juez, Jan rechaza cualquier propuesta de colaboración y morirá en el atentado perpetrado por aquellos, desaprovechando la ocasión de salvarse. El final de la novela revela la naturaleza amorosa de la relación entre Klein y Jan, dejando al descubierto las motivaciones puramente privadas y egoístas de las actuaciones de Julivert. De este modo, se completa la imagen sarcástica de un revolucionario domesticado e indefenso, que en sus ratos libres se dedica a labores domésticas: «Jan se sentó en la galería dispuesto a reforzar un par de botones de su anticuada americana a rayas» (Marsé, 2013: 327). Así pues, en la narración de *Un día volveré* se inmiscuye la perspectiva de la Transición, es decir, del momento de la escritura de la novela (1982), y ello a pesar de que su acción transcurre en 1960. La neutralización de la militancia de Jan, concomitante con la actividad prostituyente de Balbina, son, a nuestro modo de ver, imágenes remitentes a las transigencias que la izquierda hace en España en el momento del tránsito hacia la democracia. Esta actitud transigente encubre y, en cierto modo, legitima las injusticias y el silenciamiento a los que se ven abocadas las víctimas de la guerra civil y de la posguerra. La izquierda claudica porque entabla un pacto con la derecha; el amor homoerótico nunca confesado entre los dos hombres no hace sino resaltar el carácter ambiguo de esta relación.

Sin embargo, desde la perspectiva de *Un día volveré*, la claudicación del proyecto izquierdista no es completa. De hecho, la novela ofrece soluciones estéticas a través de las que se recuperan materiales pertenecientes a la cultura popular y que se erigen, de este modo, como contrapeso frente a las soluciones políticas en declive. La primera de las soluciones mencionadas es la oralidad puesta al servicio de la historia. De hecho, en el mundo de Juan Marsé la historia se conoce

solo en sus variantes orales, inestables y contradictorias, bajo la forma de las *aventis*: relatos contruidos desde la perspectiva de los niños, cuentos que oscilan entre el asombro y la fascinación y que se formulan como respuesta naturalmente heterodoxa a la historia oficial. Las *aventis*, al surgir por interacción cotidiana y al abarcar un periodo de tiempo no muy remoto, pueden considerarse como una forma de la memoria colectiva (Assmann, 2009: 80–88). Así pues, la oralidad, base de la cultura popular, se perfila como una forma de resistencia tanto política como estética. Además, las *aventis* marsianas, al basar la peripecia en las fluctuaciones entre la realidad y la invención, guardan una relación genética con el mundo del cine, muy presente, como es sabido, en la novelística de Marsé. Para poner algún ejemplo de esta presencia, recuérdese que en *Un día volveré* Suau se dedica, con su nieta, a pintar carteles de películas, sin preocuparse demasiado por el carácter realista de su labor (Marsé, 2013: 26). Otra referencia la constituye el cine Rovira, uno de los lugares donde suele encontrarse la pandilla de adolescentes y donde también se inicia la carrera de Balbina como prostituta. Pero, ante todo, en la composición de muchas de las escenas, adivinamos la mirada de un escritor profundamente visual que construye la narración como si se tratara de planos fílmicos, subrayando la fuerza de lo gestual (Comella, 2012: 45–62). Véase, por ejemplo, la escena del atentado:

El había permanecido sentado en medio del estruendo, sin recibir ni un rasguño: sabía a quien le debía tal precisión y fue a su encuentro abriendo de un manotazo la puerta del coche y saltando fuera, en medio de un charco de fango, al tiempo que echaba la mano abierta y crispada hacia la trasera del pantalón apartando los faldones de la gabardina con un gesto veloz, un garabato exacto e inconfundible. Recibió una ráfaga en el pecho y otra en la cabeza y en los hombros, cuando ya caía de bruces en el barro (Marsé, 2013: 391).

Como se ha podido observar en nuestro comentario de *Un día volveré*, el proyecto marxista está en plena decadencia y la sociedad ha perdido la capacidad de regenerarse por esta vía. La causa de su ineficacia se halla en el pacto ambiguo que la izquierda hace con la derecha, rompiendo por completo con el radicalismo del legado republicano. La democracia es, pues, un disolvente social, fenómeno que se irá acentuando con la aceleración del capitalismo que, al ofrecer a los ciudadanos más posibilidades de consumir, entibia su disposición a rebelarse. Frente a tal situación, Juan Marsé se vuelve hacia lo popular –la oralidad y el cine– para rescatar a nivel estético parte de un bagaje cultural desertado por una intelectualidad políticamente tibia.

2. La voz disonante de Félix Bruzzone

En el marco de la literatura argentina sobre la dictadura, la llamada «narrativa de hijos» representa la cuarta y última etapa, después de los textos producidos todavía durante la dictadura y, por ello, elípticos o alegóricos (el ejemplo emblemático sería *La respiración artificial* de Ricardo Piglia), los testimonios de participantes directos que proliferaron en la democracia (con el informe *Nunca más* como texto fundacional) y, finalmente, la producción literaria de los testigos-observadores, que no protagonizaron los hechos, pero sí guardaron de ellos algún recuerdo personal (Gamerro, 2015). A diferencia de estas etapas anteriores, la narrativa de hijos está escrita por quienes no pudieron tener ningún recuerdo no intermediado de la dictadura, por más que fueran sus víctimas directas, siendo al mismo tiempo los receptores hipersensibles de los diversos discursos públicos formulados durante la etapa de la transición y de la incipiente democracia. Félix Bruzzone, nacido en agosto de 1976, año en que desapareció su padre (en marzo) y su madre (en noviembre), es uno de los escritores destacados en este grupo, autor de un libro de cuentos 76 y de novelas *Los topos*, *Barrefondo* y *Las Chanchas*.

472

Publicada en 2008, la novela *Los topos* fue recibida con aplauso por la crítica y con bastante desconcierto por parte de la opinión pública, puesto que hacía caso omiso a las expectativas que la condición de «hijo de desaparecidos» del autor incitaba a formular. Bruzzone se distanció o, más precisamente, se burló de todos los discursos forjados por la izquierda argentina, renunciando a tomar posición y a dejarse respaldar por alguna de las narrativas que tenía al alcance de la pluma. Este rechazo es, como escribe Carlos Gamerro, la única respuesta posible a «la presión de una masa de discursos cristalizados a través de los cuales debe abrirse paso la voz disonante del individuo» (2015), y también la renuncia a lo que Beatriz Sarlo llamó «el biempensantismo»⁶.

El protagonista de la novela es, como podía esperarse, hijo de desaparecidos, criado por su abuela materna, convencida de que, durante el cautiverio en la ESMA, su hija dio a luz a otro nieto suyo. Esa convicción se vuelve su *idée fixe*, «como si todas las cosas de nuestra familia, que [...] éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano» (Bruzzone, 2012). El protagonista tiene también una novia,

⁶ «Cuando un tema grave logra, finalmente, liberarse del biempensantismo, se convierte finalmente en algo que la literatura puede tocar. Los topos se afirma en el derecho de hablar de cualquier modo sobre la ausencia de padres desaparecidos; es el derecho de la literatura» (Sarlo, 2009).

Rominia, que milita en H.I.J.O.S. (una agrupación que congrega a los familiares de los desaparecidos de la dictadura), pese a no tener ella misma padres desaparecidos. Rominia insiste en que el protagonista también se involucre en la militancia del grupo, lo que supuestamente le «iba a hacer bien», a lo que él se niega, sugiriendo con sorna que funde SOBRINOS o NUERAS. Luego la relación con Rominia se termina y el protagonista se enamora de Maira, un travesti del que primero sospecha que puede ser su hermano desaparecido y después, de que es un doble agente o un matapolicias. Cuando Maira desaparece (sic), el protagonista emprende su búsqueda que lo lleva a Bariloche, donde el mismo se hace travesti. A Maira no lo encuentra –cosa previsible– pero, lo que es mucho peor, se enamora del Alemán, un probable asesino de travestis y represor de la época de la dictadura. La pareja vive sus altibajos –el Alemán lo golpea hasta hacerle temer por su vida, pero también le financia el implante de senos– mas el final del libro trae esta reflexión idílica: «Estamos frente al lago. Junté leña, prendí fuego y él ahora me acaricia a la luz de las llamas. Estoy bien, digo, lindo el lago, Alemán papá» (Bruzzone, 2008). Como observa Carlos Gamerro, *Los topos* son una de esas pocas novelas cuyos lectores desean, en vano, que no termine bien y que el desenlace traiga alguna amarga desilusión, lo cual permitiría racionalizar lo ocurrido y hacerlo interpretable conforme a alguna de las narrativas asequibles.

La primera de estas narrativas es la de H.I.J.O.S. que, desde la fundación del grupo en 1994, tropieza con una disyuntiva difícil de solventar. Por un lado, adaptó el discurso de derechos humanos que cuestionaba la llamada «teoría de los demonios», bien vigente hasta mediados de los noventa, según la cual la violencia de la dictadura se desató por culpa de dos factores de igual peso: las Fuerzas Armadas y la guerrilla. Al equiparar ambos, la responsabilidad del ejército quedaba considerablemente disminuida, y sus acciones, en parte, justificadas. El discurso en clave humanitaria planteaba, en cambio, que las víctimas gozaban de su condición humana independientemente de sus actividades de militancia previas a la detención, anulando de este modo el discurso sobre el posible ajuste de responsabilidades. H.I.J.O.S. hizo suya esta lógica de despolitización de las víctimas, pero, por otro lado, también se planteaba establecer vínculos con las experiencias políticas de sus padres y hasta reanudar su lucha revolucionaria (Cueto Rúa, 2008: 153–155). Al protagonista de *Los topos*, estos dilemas ideológicos no le interesan y, como vimos, no se anima a involucrarse sin siquiera dar explicaciones o argumentar su reticencia. Le desalienta, desde luego, el espíritu gregario propio de cualquier empresa colectiva, pero esta, encima, tiende a reducir su identidad a la mera condición de «hijo de

desaparecidos», condición que el protagonista firmemente niega desde su viaje a Bariloche. Además, su comportamiento peca, en general, de una cierta desidia o indolencia que hacen frustrar sus proyectos «que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba» (Bruzzzone, 2012). Este tedio vital es lo que más visiblemente contradice el espíritu bélico y reivindicatorio de H.I.J.O.S. que pretendía, como vimos, avivar el clima revoltoso de los sesenta y setenta.

Otro discurso ideológico del que Bruzzzone se distancia en *Los topos* es la narrativa familiar que iba ganando terreno desde las heroicas protestas de las Madres en plena dictadura militar. Por «narrativa familiar» entiendo el discurso que percibe la dictadura mediante la perspectiva de las víctimas directas y sus familiares y, si bien en principio merece un reconocimiento total, en la Argentina de los noventa se impuso con una fuerza que sofocó otros puntos de mira, no respaldados por la autoridad de la primera persona. La hipertrofia de la narrativa familiar dominó el discurso sobre el pasado, como si la dictadura solo les hubiera ocurrido a las víctimas, los sobrevivientes y sus familiares, y no a una sociedad que experimentó años de terror y miedo que trajeron como secuela la desconfianza y destrucción de lazos sociales aún vigentes (Ros, 2014: 199). En *Los topos*, se percibe esta narrativa como dominante, pero invirtiéndola o aplicando *à rebours*: los lazos familiares, tras haber sido destruidos, ahora proliferan (reales o imaginarios) entre los protagonistas: Maira busca a una hermana melliza supuestamente nacida en cautiverio, como ella misma, («las dos mitades de la mellicidad quebrada [...] lo lleno y lo vacío, lo cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos y a la vez aunados en un presente enfermo», explica uno de los militantes de H.I.J.O.S.), en cambio, el protagonista ve en Maira a su propio hermano desaparecido, lo cual no les impide mantener una relación fugaz; el proyecto de hacerse travesti para ajusticiar al Alemán, emprendido como «un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles», se termina, como ya sabemos, con el Alemán convertido en «papá». La comicidad de esta multiplicación de vínculos familiares imaginarios o deseados cancela la narrativa que, precisamente, se resiste a cortar los lazos con los desaparecidos y, al mismo tiempo, usa la lente familiar para percibir el conjunto de relaciones sociales. Este mensaje viene reforzado, además, por las repetidas alusiones a la hipocresía propia de la vida familiar, que suele transcurrir conforme a la máxima de que «los trapos sucios se lavan en casa»: las golpizas y asesinatos que, por tácitos acuerdos familiares, se hacen pasar por caídas de una escalera u otros accidentes fatales.

«Como escritor, no me interesa tomar partido» declara Bruzzone (2008) en una de las entrevistas, «La literatura tiene que mostrar y cuestionar tensiones», intervenir donde la corrección política intimida a formular preguntas. En *Los topos*, cuestiona ante todo el discurso militante de la nueva «vieja izquierda» que «pretende retomar el combate en la misma escena congelada» y recuperar «la visión heroica de los militantes y los fusiles caídos que aguardan ser nuevamente empuñados» (Vezzetti, 1996: 2). Esta posición, que Vezzetti llama «alucinación» o «exceso», es cabalmente rechazada en la novela, cuyo autor tiene todo el derecho ético a discutir o refutar porque –siendo él mismo hijo de desaparecidos– la corrección política no parece limitarle tanto (Gamerro, 2015).

A modo de conclusión, en este contexto no sería descabellado referirnos al filósofo y ensayista alemán Peter Sloterdijk quien llama la atención sobre la progresiva *erotización* del ser humano, proceso que elimina *la thymos* (la ira, el ímpetu, el orgullo...) del repertorio de virtudes humanas para privilegiar la búsqueda compensatoria de placeres (Sloterdijk, 2011: 17–27). La ira, motor de la historia, queda aplazada y aplacada. Con el colapso definitivo del comunismo, en las últimas décadas del siglo pasado, se han agotado los bancos de ira globales, eliminando del horizonte intelectual cualquier radicalismo e instaurando la época de la moderación, de lo híbrido, de verdades negociadas. Las novelas comentadas de Juan Marsé y Félix Bruzzone registran magistralmente este proceso simultáneo de erotización y despolitización del ser humano. Las respuestas de los autores comentados oscilan entre el desencanto –en el caso del autor español– y la aprobación en el texto de Bruzzone.

Bibliografía

- ASSMANN, J. (2009). «Kultura pamięci», en M. SARYUSZ-WOLSKA (ed.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas, 59–99.
- BRUZZONE, F. (2008). «Cómo rastrear el pasado con las letras». *Página*, 12, 12.09.2008.
- BRUZZONE, F. (2012). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori. Edición en formato digital.
- BALIBREA ENRÍQUEZ, M. P. (1996). «Pensar la historia, vislumbrar la utopía. Reflexiones de un intelectual de izquierdas: Conversación con Manuel Vázquez Montalbán», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, t. 9, 2, 55–74.

- BUCKLEY, R. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- COMELLA, B. (2012). «Juan Marsé: el cine en la literatura», *Turia. Revista cultural*, 101–102, 45–62.
- CUETO RÚA, S. (2008). «Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata». Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación [en línea] <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf>>, fecha de consulta: 10 de septiembre de 2018.
- GAMERRO, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro, Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. Edición en formato digital.
- GLONDYS O. (2015). «El homenaje a Antonio Machado de 1959 en las revistas *Cuadernos por la Libertad de la Cultura* y *Nuestras Ideas*: ¿la guerra fría cultural?», en M. ALONSO, M. AZNAR SOLER (coords.), *Antonio Machado y el Exilio Republicano de 1939 en Francia*. Sevilla: Renacimiento, 100–117.
- MAINER, J.-C. (2006). «La cultura de la transición o la transición como cultura», en C. MOLINERO (ed.), *La transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona: Península, 153–171.
- MARSÉ J. (2009). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Debolsillo.
- MARSÉ J. (2013). *Un día volveré*. Barcelona: Debolsillo.
- MARTÍNEZ, G. (coord.) (2012). *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de la cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- MAZZEI, D. (2011). «Reflexiones sobre la transición democrática argentina», *PolHis*, año 4, 7 [en línea] <http://historiapolitica.com/datos/boletin/polhis7_mazzei.pdf>, fecha de consulta: 10 de septiembre de 2018.
- ROS, A. (2014). «Los topos de Félix Bruzzone: Travestis y traidores contra la realización simbólica del genocidio en Argentina», *Confluencia*, 29 (2), 92–105 [en línea] <<http://www.jstor.org/stable/43490037>>, fecha de consulta: 15 de septiembre de 2018.
- SARLO, B. (2009). «Condición de búsqueda: Sobre *Los topos* de Félix Bruzzone», *Diario Perfil*, 20.03.2009.
- SLOTERDIJK P. (2011). *Gniew i czas*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- SOBEJANO G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa Española.
- S. A. (1959). «Antonio Machado. Significado de un homenaje», *Nuestras Ideas. Teoría, política, cultura*, 6, 3–6.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1984). «La cultura, ese invento del gobierno», *El País*, 22.11.1984, 11–12.
- VEZZETTI, H. (1996). «Variaciones sobre la memoria social», *Punto de vista*, 56, 1–5.